



**Marges**

Revue d'art contemporain

**22 | 2016**

**L'Artiste-théoricien**

---

# L'art comme production de connaissance : entre théorie et pratique

*Art as Knowledge Production : Between Theory and Practice*

**Evangelos Athanassopoulos**

---



## Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1106>

DOI : 10.4000/marges.1106

ISSN : 2416-8742

## Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

## Édition imprimée

Date de publication : 22 avril 2016

Pagination : 75-86

ISBN : 978-2-84292-529-1

ISSN : 1767-7114

## Référence électronique

Evangelos Athanassopoulos, « L'art comme production de connaissance : entre théorie et pratique », *Marges* [En ligne], 22 | 2016, mis en ligne le 22 avril 2018, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1106> ; DOI : 10.4000/marges.1106

---

# L'art comme production de connaissance : entre théorie et pratique

Cet article cherche à se situer au croisement de trois approches différentes de l'art – esthétique, sociologique, et historique – dans l'objectif d'interroger le rapport qui existe entre, d'une part, le statut et la fonction du discours dans l'art contemporain et, d'autre part, les politiques culturelles, les réformes éducatives et les reconfigurations institutionnelles grâce auxquelles l'activité créative est en train de faire son entrée dans le marché de la connaissance.

La convergence actuelle entre la création artistique et le discours théorique sera ainsi abordée à travers deux points, organiquement liés entre eux. D'une part, le « tournant éducatif » de l'art contemporain, au sein duquel la focalisation sur les dispositifs de production et de diffusion de connaissance marque un intérêt particulier pour les aspects pédagogiques de l'activité artistique et son potentiel de médiation et de communication. Le cas de la conférence-performance est à ce titre représentatif. D'autre part, l'importance de plus en plus grande attribuée à l'activité de recherche, ses méthodes et ses dispositifs, au sein de l'enseignement, de la pratique et de la diffusion de l'art contemporain. Or, le concept de « recherche artistique » semble revêtir aujourd'hui un sens d'autant plus problématique que son emploi est canonisé par le discours officiel et investi d'une aura scientifique. Entre le « tournant éducatif » et la « recherche artistique », la valeur cognitive de l'art contemporain se laisse ainsi envisager sous l'angle d'une économie politique du savoir.

/1 Rike Frank, « When Form Starts Talking : On Lecture-Performances », *Afterall* n° 33, 2013, [<http://www.afterall.org/journal/issue.33/when-form-starts-talking-on-lecture-performances.1>], consulté le 1<sup>er</sup> novembre 2013.

## Le tournant éducatif

S'inscrivant dans le champ des questionnements suscités par l'esthétique relationnelle des années 1990, le tournant éducatif renvoie, depuis une dizaine d'années, à la convergence entre la création artistique et le discours sur l'art, considérée sous l'angle des dispositifs d'enseignement et de diffusion de connaissances/1.

/2 Jean-Philippe Antoine, « Un art exemplaire : la conférence-performance », Catalogue du Nouveau Festival, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 28-33.

/3 « Lecture Performance », Blog de cours de The Public School organisé par Fiona Geuss, [<http://thepublicschool.org/node/29191>], consulté le 1<sup>er</sup> novembre 2013.

D'une manière générale, ce phénomène est lié à l'importance croissante de l'enseignement de la théorie dans les écoles d'art depuis les années 1970 et à l'émergence d'une génération d'artistes pour qui enseigner et écrire sont devenus une partie importante de l'activité professionnelle, voire une composante essentielle du travail artistique. Je reviendrai sur ce point dans la dernière partie de ce texte. Il faudrait ajouter certains critiques et commissaires (Jean-Yves Jouanais et Guillaume Désanges par exemple), philosophes et théoriciens (comme Jean-Philippe Antoine et Bojana Kunst) qui se sont intéressés au glissement de l'enseignement de l'art vers « l'enseignement-entant-qu'art ».

Plus particulièrement, le « tournant éducatif » de l'art contemporain se manifeste d'une manière « exemplaire » (pour reprendre le terme de Antoine/2) dans le format de la conférence-performance, situé à cheval entre « l'enseignement-entant-qu'art » et « l'art-entant-qu'enseignement ». On est actuellement en train d'écrire l'histoire de la conférence-performance, une histoire qui remonterait à 21.3 (1964) de Robert Morris, pièce désormais célèbre dans laquelle l'artiste s'est approprié l'enregistrement d'une conférence de l'historien de l'art Erwin Panofsky. Mais on pourrait également penser à la *Conférence sur rien* de John Cage, initialement présentée en 1949 à l'Artists' Club de New York, comme exemple antérieur. Le développement subséquent de ces tentatives dans les années 1970 et 1980 par des artistes comme Robert Smithson (*Hotel Palenque*, 1969-72), Dan Graham (*Performer/Audience/Mirror*, 1975), Joseph Beuys (*Jeder Mensch ein Künstler – Auf dem Weg zur Freiheitsgestalt des sozialen Organismus*, 1978) ou Andrea Fraser (*Museum Highlights*, 1989) aurait élargi les ramifications de l'expérimentation avec le langage et la parole en l'ouvrant à des questions liées à la réception et au spectateur, au contexte institutionnel et à d'autres aspects de la spécificité artistique.

Introduit dans le monde de l'art dans les années 1990, à travers la danse contemporaine, le syntagme « conférence-performance » est depuis quelques années employé pour désigner un ensemble de pratiques par ailleurs assez hétérogènes, qui seraient préoccupées par des questions qui « débordent la focalisation antérieure sur la spécificité et la critique de l'art », telles que « la valeur croissante de la conversation comme moyen de production de connaissances dans un monde hyper-communicatif et le rôle des artistes-chercheurs contemporains au sein de l'éducation/3 ». Comme le note Rike Frank, « en prenant la conférence de Morris comme modèle historique, il n'y a pas à s'étonner que la conférence-performance soit considérée – dans la mesure où une histoire de cette forme a été écrite – en relation avec

une tradition de conférences conceptuelles, en particulier des conférences d'artistes, d'une part, et avec l'histoire de la performance, d'autre part/4 ». Cependant, « c'est précisément de telles interprétations éducatives qui semblent desservir le potentiel du format de conférence-performance, mettant en avant, souvent involontairement, un concept de genre et de spécificité du médium qui cherche à circonscrire fermement une méthode – la conférence-performance – dont le but principal est précisément de s'opposer à un tel confinement et de problématiser le statut de l'« information »/5 ».

J'ai essayé de montrer ailleurs les contradictions inhérentes à l'approche éducative qui, pour tendre à devenir canonique, attribue à la conférence-performance sa propre généalogie, histoire, champ d'action et figures tutélaires, la traitant comme un genre artistique plus ou moins autonome et, au même moment, y voit une tentative de dépassement de la séparation entre l'expérience esthétique et la production de connaissance et, partant, entre l'art et le non-art/6. Morris semble, malgré lui, avoir remplacé Panofsky comme le héros fondateur d'une discipline spécifique qui prétend ne pas en être une, dans la mesure où elle vise à remettre en cause « les frontières entre les disciplines [...] tout comme celles entre l'art et la vie/7 ».

Or, si les années 1960 et l'art conceptuel revêtent dans ce contexte une valeur paradigmatique, c'est justement dans la mesure où ils ont introduit un changement de paradigme dans les rapports entre le travail plastique et la production théorique des artistes. Certes, la tradition des artistes-théoriciens remonte à la Renaissance et se perpétue, sous diverses formes, dans la modernité par le biais des avant-gardes. Cependant, comme le note Craig Owens, « pour l'artiste moderniste, l'écriture n'était pas un médium alternatif visant une pratique esthétique ; à travers elle, le travail était susceptible d'être expliqué, jamais produit/8 ». D'où aussi le statut auxiliaire du discours artistique moderniste, subordonné à la production plastique et destiné à rendre compte de ce qui en a été éliminé plutôt que de ce qui constitue son terrain propre. De sorte que les écrits de Malévitch, de Mondrian ou de Kandinsky par exemple, constituent selon Owens des déclarations et non pas des textes, au sens barthésien du texte qui renvoie à « un espace à dimensions multiples, où se marient et se contestent des écritures variées, dont aucune n'est originelle », plutôt qu'« à une ligne de mots, dégageant un sens unique, en quelque sorte théologique (qui serait le « message » de l'Auteur-Dieu)/9 ». En ce sens, le changement de paradigme opéré dans les années 1960 se manifeste comme une sorte de retour du refoulé moderniste, à travers l'émergence du discours dans la sphère artistique plutôt qu'à côté d'elle – une émergence qu'Owens rapporte aux écrits de Robert Smithson, Robert Morris, Carl

/4 Rike Frank, « When Form Starts Talking », *op. cit.* Nous traduisons.

/5 *ibid.* Irit Rogoff avance un argument similaire dans le cadre d'une réflexion sur le tournant éducatif dans les pratiques curatoriales. Voir Irit Rogoff, « Turning », *e-flux journal* n° 0, novembre 2008, [<http://www.e-flux.com/journal/turning/>], consulté le 7 février 2015.

/6 Vangelis Athanassopoulos, « Language, Visuality, and the Body. On the Return of Discourse in Contemporary Performance », *Journal of Aesthetics and Culture*, Vol. 5, 2013, [<http://dx.doi.org/10.3402/jac.v5i0.21658>], consulté le 7 février 2015.

/7 Patricia Milder, « Teaching as Art: The Contemporary Lecture-Performance », *PAJ: A Journal of Performance and Art* 97, vol. 33, n° 1, 2011, p. 13.

/8 Craig Owens, « Earthwords », dans *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1992, p. 46. Nous traduisons.

/9 Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 67.

**/10** Craig Owens,  
« Earthwords »,  
*op. cit.*, p. 45.

**/11** Voir Vangelis  
Athanassopoulos,  
« L'espace, le sujet,  
le langage. Dérive autour  
de quelques notes  
de Robert Smithson »,  
*Proteus* n° 7, juillet 2014,  
p. 65-76, [[http://www.  
revue-proteus.com/  
articles/Proteus07-8.pdf](http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus07-8.pdf)],  
consulté le 7 février 2015.

**/12** Anaël Lejeune,  
Olivier Mignon, Raphaël  
Pirenne (sld), *French  
Theory and American  
Art*, Bruxelles, SIC  
et Sternberg Press, 2013.

**/13** Yann Moulier-  
Boutang, *Le Capitalisme  
cognitif : La Nouvelle  
Grande Transformation*,  
Paris, Éditions  
Amsterdam, 2007.

**/14** Tom Holert et Simon  
Sheikh, cités par Rike  
Frank dans « When Form  
Starts Talking », *op. cit.* ;  
Tom Holert, « Art  
in the Knowledge-based  
Polis », *e-flux Journal*  
n° 3, 2009, [[http://www.  
e-flux.com/journal/art-  
in-the-knowledge-based-  
polis](http://www.e-flux.com/journal/art-in-the-knowledge-based-polis)], consulté le  
1<sup>er</sup> novembre 2013 ;  
Simon Sheikh,  
« Talk Value Cultural  
Industry and Knowledge  
Economy », dans  
Binna Choi,  
Maria Hlavajova,  
Jill Winder (sld),  
*On Knowledge  
Production : A Critical  
Reader in Contemporary  
Art*, Utrecht, BAK,  
2008, p. 182-197.

Andre, Sol LeWitt, Yvonne Rainer et d'autres artistes/**10**. En prenant en compte la matérialité du langage comme outil plastique à part entière, les artistes conçoivent désormais la production théorique comme partie intégrante de leur pratique, déplaçant les catégories esthétiques établies à travers l'activité d'écriture (au sens derridien du terme) qui, disséminée, contamine tout le spectre de la production artistique et remet en cause les limites entre les médias, les disciplines et les savoirs. Enchevêtrant d'une manière inextricable la théorie et la pratique, le langage se donne sous ce prisme comme vecteur d'expérimentation qui transforme le champ artistique en terrain de recherche transdisciplinaire, ouvrant l'activité créative à des questions liées au savoir et à la connaissance.

Ce n'est pas ici le lieu de discuter les divers aspects et usages du langage dans l'art conceptuel et post-conceptuel/**11** ni l'importance qu'y revêtent le structuralisme, le post-structuralisme et la déconstruction/**12**. J'aimerais plutôt insister sur l'écart qui sépare la situation actuelle de ces modèles historiques et sur le nouveau rôle que le discours artistique est appelé à jouer, à l'époque du « capitalisme cognitif/**13** » et des politiques d'évaluation, dans la production de la valeur et du pouvoir. Car si « l'art comme recherche » est placé actuellement sous le signe de l'expérimentation, de la réflexivité et de la transdisciplinarité et présenté comme le *nec plus ultra* de la scène contemporaine, il y a lieu de se demander si le décloisonnement des disciplines et la promotion de l'esprit expérimental ne vont pas de pair avec une hyperspécialisation professionnelle et la promotion d'un certain type de pratique, aux dépens des autres, voire la constitution de nouveaux genres institutionnellement reconnaissables.

## La recherche artistique De l'artiste-théoricien à l'artiste-chercheur

Tout d'abord, l'interprétation éducative du format de conférence-performance, que j'ai évoquée plus haut, implique une vision historique qui suit le modèle d'une « ouverture » ou « démocratisation » progressives du champ artistique, en lutte contre son isolement du reste de la culture et de la société. Suivant ce modèle, les conférences-performances contemporaines, tout en se situant dans la continuité des néo-avant-gardes des années 1960, en déplaceraient le point de focalisation, élargissant la critique de l'autonomie esthétique afin d'inclure des questions liées à l'information, la communication, la production et la diffusion de connaissances. Et pourtant, même si l'élan utopique qui caractérisait les avant-gardes historiques manquait dans les néo-avant-gardes, dans les années 1960 et 1970 la critique de l'autonomie

esthétique visait à relier l'art avec le monde extérieur et le langage avec la société. Ce qui semble être en jeu actuellement, en revanche, c'est plutôt « la spécificité de l'art en tant que structure de connaissance/<sup>14</sup> ». Dans les quarante dernières années, l'élargissement exponentiel de la sphère artistique et le déplacement constant de ses cadres traditionnels ont été accompagnés d'un processus parallèle de fragmentation qui fait que, plus les frontières entre l'art et la vie deviennent flous, plus la production artistique tend à être spécifiée, morcelée et subdivisée en de nouvelles catégories lisibles à *l'intérieur du monde de l'art*. Le statut ambigu de l'art contemporain et le manque de critères clairs d'évaluation le concernant n'ont pas empêché sa forte commercialisation et institutionnalisation ainsi que le développement d'une pléthore de structures d'encadrement et de dispositifs de médiation, de réseaux de diffusion et de circuits parallèles qui façonnent l'image qu'on se fait de la création vivante.

Ce processus de particularisation renvoie entre autres au passage du modèle de l'artiste-théoricien vers des rôles plus spécifiques : l'artiste-ethnographe, l'artiste-cartographe, l'artiste-scientifique, etc. Néanmoins, je ne suis pas certain que la différence produite lors de ce passage soit celle entre « des élaborations spéculatives » et « des savoirs abstraits » d'une part et un ensemble de connaissances plus pratiques et appliquées d'autre part (comme le suggère l'appel à contributions auquel le présent texte répond).

Premièrement, comme j'ai essayé de le montrer schématiquement plus haut, le langage acquiert dans l'art des années 1960 le statut d'un outil plastique plutôt que celui d'un savoir abstrait et spéculatif, un statut qui est lié à la prise en compte réflexive des conditions matérielles de diffusion de l'art et de l'importance du discours théorique dans la visibilité et la valeur attribuées à l'œuvre/<sup>15</sup>. C'est le cas de Dan Graham, de Robert Smithson, d'Allan Kaprow, voire celui de Sol LeWitt, où, à des degrés divers et sous des modalités différentes, le langage est employé dans sa dimension matérielle, concrète et appliquée, c'est-à-dire aussi comme entité hétéronome, pointant vers autre chose qu'elle-même et frustrant toute attente d'une pleine saisie du sens/<sup>16</sup>. Même dans le cas de Kosuth, la spéculation théorique sur la nature de l'art s'identifie à la pratique de cet art devenu spéculation. Dès le début, le langage était orienté vers une direction pratique et possédait une dimension appliquée, dans la mesure même où l'art conceptuel s'en est servi pour remettre en cause la séparation entre l'activité créative et le contexte de sa médiation auprès du public, ainsi que le rapport traditionnel entre l'œuvre et le discours qui l'accompagne. « Depuis de nombreuses années, on sait bien que de plus en plus de gens ont connaissance de l'œuvre d'un artiste davantage par l'imprimé ou

/15 « Il est apparu que, pour que l'œuvre puisse être investie de valeur en tant qu'art, il suffisait de l'exposer dans une galerie et ensuite la commenter et la reproduire en tant que photographie dans une revue d'art. Alors ce document de l'installation désormais disparue, combiné avec des informations ajoutées après les faits, est devenu la base de sa réputation et en grande partie de sa valeur économique. » Dan Graham, « My works for Magazine Pages : A History of Conceptual Art », dans *Dan Graham*, catalogue d'exposition, Barcelone, Fondation Antoni Tàpies, 1998, p. 63. Nous traduisons.

/16 Robert Smithson, dans un entretien avec Paul Cummings, revendique une conception du langage comme « entité matérielle », « information qui a une sorte de présence physique », voire « quelque chose qui n'était pas investi de valeur conceptuelle », jusqu'à construire « [ses] articles de la même manière qu'il aurait construit une œuvre ». Paul Cummings, « Interview with Robert Smithson for the Archives of American Art/Smithsonian Institution », dans Jack Flam (sld), *Robert Smithson : The Collected Writings*, Berkeley et Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 294. Nous traduisons.

/17 Seth Siegelau, « On exhibitions and the world at large », entretien avec Charles Harrison, dans *Studio International*, décembre 1969, cité dans Benjamin Buchloh, *Essais historiques II. Art contemporain*, trad. C. Gintz, Villeurbanne, Art édition, 1992, p. 211-212.

/18 [https://www.nodecenter.net/], consulté le 7 février 2015.

la conversation, que par une mise en présence directe avec l'œuvre elle-même. Pour la peinture ou la sculpture, où la présence visuelle – couleur, proportions, dimensions, localisation – est importante, la photographie ou la description n'est qu'un moyen bâtarde. Mais quand l'art concerne des choses qui n'ont rien à voir avec une présence physique, sa valeur (communicative) intrinsèque n'est pas altérée par sa présentation imprimée. L'emploi de catalogues et de livres pour communiquer (et diffuser l'œuvre) est la façon la plus neutre de présenter cette nouvelle forme d'art. Le catalogue peut désormais servir d'information de première main (*primary information*) pour l'exposition, par opposition à l'information de seconde main (*secondary information*) à propos de l'art dans les revues, les brochures etc., et dans certains cas, l'"exposition" peut être le "catalogue"/17. ».

L'indexation du travail artistique sur les dispositifs d'information et de communication dont il dépend tend à effacer les limites entre la production et la diffusion autant qu'entre la théorie (spéculative) et la pratique (appliquée). En ce sens, l'art conceptuel a maintenu une ambiguïté entre le domaine de la connaissance (spécialisée, artistique) et celui de l'information (générique, non-artistique). Si, maintenant, par connaissance « pratique » et « appliquée », on entend « pas spécifiquement artistique », ce qui change lors du passage de l'artiste-théoricien à l'artiste-chercheur (au sens large qui regroupe des domaines hétérogènes du savoir), c'est justement le rapport entre connaissance et information.

Le contenu cognitif qui était auparavant délimité à l'intérieur d'une discipline ou d'un discours déterminé, devient désormais fonction d'un réseau de discours, de pratiques et de savoirs, au sein duquel il est produit d'une manière « horizontale », à travers l'échange, la circulation et la transmission entre les différents domaines, plutôt que « verticale », selon une hiérarchie établie de valeurs. En mettant l'accent sur la dimension didactique et médiatrice de l'art contemporain, le tournant éducatif participe d'une tendance plus générale, liée aux politiques culturelles nationales et européennes, vers l'intégration de l'activité artistique dans les circuits d'information et de communication des industries culturelles, en lui attribuant une utilité et une fonction pratique, celle de production de capital immatériel. L'expansion, depuis quelques années, du *e-learning* et des différents MOOCS (*Massive Open Online Courses* – Cours en ligne ouverts et massifs), notamment ceux qui mettent l'accent sur les stratégies de carrière, le développement des réseaux professionnels et sociaux, la recherche de sources de financement et le montage de dossiers administratifs (par exemple le *Node Center for Curatorial Studies* à Berlin/18) peut être vue sous ce prisme, sous lequel la spécificité de l'art en tant que

structure de connaissance tend à s'identifier aux mécanismes abstraits qui régissent le fonctionnement et la reproduction interne du monde de l'art en tant qu'ensemble d'acteurs interdépendants.

/19 Michael Hardt, Antonio Negri, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, trad. N. Guilhot, Paris, La Découverte, 2004.

## L'art contemporain et le marché de la connaissance

Dans un monde globalisé, les structures traditionnelles de production et de diffusion du savoir évoluent vers un réseau de collaborations et de partenariats polyvalents qui forment le nouveau cadre à l'intérieur duquel le concept de recherche artistique doit être entendu et évalué. La notion de réseau ne doit pas être comprise ici simplement comme l'interaction d'un ensemble d'acteurs distincts et semi-indépendants mais plutôt comme un état de choses où chaque acteur est en lui-même un point d'intersection du réseau ou, si l'on veut, se constitue lui-même comme réseau. D'où aussi un double mouvement de décroissement et d'hyperspécialisation du savoir artistique qu'il faudrait lier avec le contexte plus large des industries culturelles et avec les conditions qui régissent aujourd'hui les rapports entre le marché de l'art et celui de la connaissance.

Dans le domaine de l'enseignement artistique public, partagé en France entre les écoles d'art et l'université, la tendance est à la concentration et à l'autonomisation. La mutation des écoles régionales d'art en EPCC (Établissements publics de coopération culturelle), regroupant plusieurs institutions et collectivités territoriales, a été la première étape vers la reconnaissance du DNSEP (Diplôme national supérieur d'expression plastique) au grade de Master, reconnaissance qui a ouvert la voie vers l'habilitation des écoles d'art à décerner des Doctorats. Ceci signifie d'une part que les facultés d'arts plastiques, privées du monopole de la recherche, se trouvent progressivement mises en concurrence directe avec les écoles d'art et d'autre part marque la réorientation des politiques culturelles vers la fusion de l'enseignement et de la professionnalisation, en mettant l'accent sur des valeurs telles que le « travail immatériel » et le « capital connaissance »/19.

Devenant des établissements publics, les écoles d'art se trouvent confrontées à de nouvelles exigences (missions de sensibilisation d'un vaste public, notamment post et périscolaire, collaborations avec l'État et les collectivités territoriales, obligation de générer de nouvelles ressources et de cultiver les partenariats), ce qui entraîne de profondes mutations dans leur organisation, gestion, et mode de fonctionnement. Comme le note David Cascaro, directeur de la Haute École des Arts du Rhin (HEAR), il y a quarante ans, la majorité des directeurs des écoles d'art étaient des artistes, tandis qu'aujourd'hui, « il y a moins de cinq artistes à la tête de la quarantaine d'écoles



/20 Emmanuel Dosda,  
« Can you HEAR me ? »,  
entretien avec David  
Cascaro, [[http://www.  
poly.fr/can-you-hear-me/](http://www.poly.fr/can-you-hear-me/)],  
consulté le 7 février 2015.

/21 Angela Piccini,  
« An Historiographic  
Perspective on Practice  
as Research », Groupe  
de recherche PARIP  
(Practice as Research  
in Performance),  
[[http://www.bristol.ac.  
uk/parip/t\\_ap.htm](http://www.bristol.ac.uk/parip/t_ap.htm)],  
consulté le 7 février 2015.

/22 Chris Wainwright,  
« The Importance  
of Artistic Research and  
its Contribution to 'New  
Knowledge' in a Creative  
Europe », European  
League of Institutes of  
the Arts Strategy Paper,  
mai 2008, cité dans  
Tom Holert, « Art in  
the Knowledge-based  
Polis », *op. cit.*

d'art. Ceci est dû à la part indéniable de gestion qui s'est accrue/20... ». C'est ainsi que ces dernières années on assiste à une réarticulation interne, dans les écoles d'art, de l'enseignement et de la recherche (à travers la création de laboratoires, de lignes et de projets de recherche, de partenariats avec l'Université, les musées et autres institutions culturelles et scientifiques), liée notamment aux prérogatives de l'évaluation par des autorités administratives indépendantes – l'AERES, Agence d'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur, remplacée depuis novembre 2014 par le Haut Conseil de l'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur (HCERES).

D'où aussi la question des mémoires DNSEP, c'est-à-dire du travail théorique et critique que les jeunes artistes sont invités à produire parallèlement à leur travail plastique et qui est directement lié à la reconnaissance de leur diplôme au grade de Master. En l'état actuel des choses, force est de constater que la prérogative scientifique est souvent ressentie comme une tentative d'annexion du champ de la création par le monde académique et sa subordination à des formatages administratifs imposés de l'extérieur. Comme le note Angela Piccini, considérer une pratique artistique en tant que recherche exige de l'artiste-chercheur d'être capable de démontrer un ensemble de *résultats* généralisables et donc séparables de son expérience pratique, lesquels, accompagnant l'œuvre sous une forme abstraite, démontreront son originalité, la mettront dans le contexte approprié et la rendront *utile* à la communauté scientifique/21. Le document de stratégie publié en mai 2008 par le réseau d'enseignement artistique ELIA (European League of Institutes of the Arts) va dans ce sens, liant explicitement la recherche artistique avec les politiques européennes de création de « nouvelles connaissances » dans une « Europe créative »/22.

Conséquence de la mondialisation du marché de la connaissance et de l'homogénéisation des diplômes européens déclenchée par le traité de Bologne, cette situation doit être mise en rapport avec celle de la recherche en sciences humaines et sociales. Car ce qui est en cause dans ce *new deal* des compétences, c'est aussi le formatage disciplinaire du savoir universitaire, ses rigidités et ses cloisonnements qui le ferment aux enjeux contemporains et empêchent le développement de l'expérimentation et de la créativité.

Destinée à pallier ces défauts, l'interdisciplinarité est devenue ces dernières années le mot d'ordre des sciences humaines, en particulier de celles qui sont concernées par l'art et la culture, sans toutefois que l'appropriation du terme se traduise toujours par une réelle remise en cause des lignes de démarcation entre les disciplines. Cela tient peut-être aussi à la spécificité du système français et à la structuration de l'enseignement supérieur et de la recherche, tant au niveau scientifique,

qu'administratif et économique. D'un autre côté, la nécessité indubitable d'ouverture et de transversalité a tendance à occulter la transformation parallèle des sciences de la culture en fondement idéologique de l'économie de marché et l'alignement de la production de la connaissance sur celle de la valeur marchande. Et ceci n'est pas une spécificité française, mais le point d'intersection entre les réformes nationales – loi LRU, restructuration des anciens laboratoires en UMR, Unités mixtes de recherche associant l'Université et le CNRS, création des LABEX (Laboratoires d'excellence) et IDEX (Initiatives d'excellence) – et les politiques européennes, où l'inter- ou pluri-disciplinarité, associée à des mots-clefs comme « excellence », « originalité » et « innovation », est plus ou moins directement perçue comme moyen de création de valeur ajoutée, soumis à des prérogatives de planification et de rentabilité. L'importance croissante des données bibliométriques, la logique du *publish or perish*, le jargon mi-technocratique mi-communicationnel des instances centrales de financement de la recherche (on pense par exemple aux appels à candidatures pour les bourses Marie Curie de la Commission Européenne), tout ceci converge dans cette direction, pointée du doigt par les déclarations de Peter Higgs, prix Nobel de physique 2013, qui mettent en saillie les contradictions contemporaines entre les prérogatives de la recherche et les impératifs de la productivité/<sup>23</sup>.

Simon Sheikh et Tom Holert ont déjà signalé ce problème et ses répercussions au niveau de l'art et de son enseignement, à savoir la standardisation, la mesurabilité et le formatage du travail artistique suivant des modèles scientifiques, administratifs et éducatifs/<sup>24</sup>. Holert plus particulièrement se réfère au contexte autrichien et britannique pour proposer sa propre version alternative de l'art en tant que recherche informée par les débats qui ont eu lieu lors de l'occupation du Hornsey College of Art à Londres, en mai 1968. Son texte a une valeur programmatique, dans la mesure où son but est, manifestement, de démarquer le positionnement théorique de son propre projet de recherche, intitulé *Art in the Knowledge-Based Polis* (L'art dans la cité fondée sur la connaissance) par rapport à l'histoire de l'institutionnalisation académique de la recherche artistique. Néanmoins, sa conception « du genre particulier de connaissance qui peut être produit à l'intérieur de la sphère artistique/<sup>25</sup> » reste centrée sur la logique d'un réseau spécialisé de professionnels (artistes, enseignants, critiques, curateurs, éditeurs, décideurs, techniciens, galleristes, etc.) développant des « capacités spécifiques » en quête d'une plus large reconnaissance et légitimation, plutôt que d'une remise en cause du processus de fragmentation dont ce genre de connaissance se donne comme la synthèse.

<sup>/23</sup> Decca Aitkenhead, « Peter Higgs : I wouldn't be productive enough for today's academic system », [http://www.theguardian.com/science/2013/dec/06/peter-higgs-boson-academic-system], consulté le 7 février 2015.

<sup>/24</sup> Simon Sheikh, « Talk Value : Cultural Industry and Knowledge Economy », *op. cit.* ; Tom Holert, « Art in the Knowledge-based Polis », *op. cit.*

<sup>/25</sup> *ibid.*

**/26** Bruno Latour,  
*Changer de société –  
Refaire de la sociologie*,  
Paris, La Découverte,  
2006.

**/27** Il serait intéressant  
d'envisager la question  
de la production de  
connaissance sous l'angle  
de la libéralisation,  
à partir des années 1990,  
du métier de commissaire  
d'exposition et de  
l'importance acquise  
par la figure du curateur  
qui, revendiquant une  
certaine indépendance  
par rapport aux politiques  
culturelles officielles,  
se situe à mi-chemin  
entre le marché,  
le cadre institutionnel  
et le discours critique,  
bénéficiant souvent d'un  
statut semi-artistique.

**/28** À titre indicatif,  
« fig-2 », un projet  
curatorial de Fatos  
Üstek à l'ICA de Londres,  
consiste à présenter  
cinquante expositions  
successives en cinquante  
semaines, conçues sur  
« un mode d'accumulation  
de connaissances »  
et visant à fournir  
« un terrain fertile pour  
le développement  
d'un discours productif  
et d'une réflexion  
sur l'input [sic] artistique,  
tout en mettant l'accent  
sur la transdisciplinarité  
et l'implication profonde  
du public », [[http://www.  
fig2.co.uk](http://www.fig2.co.uk)], consulté  
le 7 février 2015.

**/29** Irit Rogoff,  
« Turning », *op. cit.*  
Nous traduisons.

Dans ce contexte marqué par l'institutionnalisation du savoir artistique et la forte interdépendance, voire la complicité, des « acteurs-réseaux/26 » de l'art contemporain, l'art en tant que production de connaissance tend souvent à devenir une branche spécialisée du travail immatériel dont l'objectif est la production de nouvelles formes de valeur, voire de la valeur en tant que telle dans sa forme la plus pure donc la plus facilement échangeable. La pratique artistique se transformant progressivement en une sorte de prestation de services (souvent destinée à répondre à des besoins curatoriaux bien précis/27), le savoir qu'elle peut receler se trouve dans le même mouvement réduit aux contenus quantifiables et rationalisables produits par l'interaction de ses réseaux – qui fonctionnent sur un mode cumulatif, celui des marchés/28.

D'autre part, si les artistes s'en sont souvent pris au discours académique et institutionnel en questionnant leurs dispositifs de légitimation et leur autorité, on peut se demander si, dans la conjoncture actuelle, ils ne se trouvent pas obligés de se réapproprier une partie de leur aura et de leur légitimité intellectuelle. Chez Robert Morris, la conférence-performance était dirigée contre l'autonomie de l'art et celle du discours théorique (ni de l'art [moderniste] ni conférence [académique]). Tandis qu'aujourd'hui, elle repose très souvent sur leur soutien mutuel (en même temps de l'art [contemporain, informé par la théorie] et conférence [esthétisée]). Ceci n'est pas sans rappeler ce qu'Irit Rogoff appelle l'« esthétique pédagogique » (*pedagogical aesthetics*), dans laquelle « une table au milieu de la pièce, une rangée d'étagères vides [...], le scénario d'une salle de classe ou d'une conférence, ou la promesse d'une conversation nous dispensent de re-penser et de déplacer nous-mêmes quotidiennement ces conventions/29 ». Mais aussi, ceci renvoie à la contradiction qui surgit entre des projets impliquant des connaissances particulières et destinés à un public plus ou moins averti, et les prétentions à une approche « déspecialisée » de l'art, plus ouverte et participative (on pense au travail de Guillaume Désanges par exemple).

## Coda

Dans la première partie de cet article, j'ai associé le tournant éducatif à l'émergence d'une génération d'artistes pour qui enseigner et écrire sont devenus une partie importante de l'activité professionnelle, voire une composante essentielle du travail artistique. Or, il y a ici une nuance qui mérite d'être soulignée entre « activité professionnelle » et « travail artistique ». En effet, pour un grand nombre d'artistes aujourd'hui l'enseignement est une source de revenus complémentaire – voire souvent

la principale – plutôt qu'un médium artistique librement choisi. Sur un plan sociologique, le tournant éducatif reste marqué par cette disparité entre la profession et la création/<sup>30</sup>, qu'il tente de réconcilier; pour les artistes, il est aussi une manière de faire de nécessité vertu, en s'adaptant à un milieu de plus en plus concurrentiel qui pousse la création artistique à la production de plus-value cognitive. Présentées en théorie comme complémentaires, la théorie et la pratique se retrouvent, en pratique, souvent opposées. En ceci, la situation de l'artiste-chercheur n'est pas très loin de celle de l'enseignant-chercheur: tous les deux font l'expérience quotidienne de la disparité entre l'enseignement et la recherche, qui fait que, plus ils essaient de les faire coïncider, plus l'un apparaît comme l'asymptote de l'autre.

Parallèlement, l'obligation de produire un savoir sur soi-même est devenue un mode de gouvernance, notamment dans les politiques d'évaluation. La recherche dans les écoles d'art n'est pas loin de ce type d'injonctions, où le discours théorique opère comme dispositif de production de subjectivité. C'est sans doute là, du côté de la production de positions de sujet et des technologies « de constitution et de contrôle du "rapport à soi" »/<sup>31</sup> » qu'il faut chercher la manière particulière selon laquelle l'activité artistique s'inscrit dans le partage contemporain du savoir et du pouvoir. Au sens précis où le concept de travail immatériel renvoie, d'une part, au « "contenu culturel" de la marchandise », c'est-à-dire « à une série d'activités qui, normalement, ne sont pas codifiées comme travail » et qui « essayent de définir et de fixer les normes culturelles et artistiques, les modes, les goûts, les standards de consommation et plus stratégiquement l'opinion publique ». Et d'autre part, à l'« implication de la subjectivité » comme « la condition la plus centrale de la nouvelle organisation du travail » et à son « développement » et « approfondissement » comme moteurs du processus productif/<sup>32</sup>.

Tout ceci ne veut pas dire que la recherche artistique serait condamnée à devenir, volontairement ou involontairement, le véhicule du néolibéralisme cognitif et économique ou que le discours qu'elle produit serait réductible à la quête d'une autorité par ailleurs en crise; bien au contraire. Le parallèle établi avec le milieu académique visait à démontrer que le problème ne se pose pas seulement au niveau de l'art mais à celui, plus général, de l'organisation et de la gestion de la connaissance. L'opposition n'est pas entre la pratique et la théorie, mais entre des manières différentes d'envisager leur convergence. Ceci renvoie, plus concrètement, à ce qui me semble être un des nœuds stratégiques du débat, à savoir la question de la *transférabilité* du savoir artistique, la possibilité de le communiquer en le transposant dans

/30 Joseph Mouton, *Delenda Ovest*, Paris, Les Petits matins, 2007.

/31 Maurizio Lazzarato, « Le concept de travail immatériel: la grande entreprise », *Futur Antérieur*, vol. 10, n° 2, 1992, [http://www.multitudes.net/Le-concept-de-travail-immateriel/], consulté le 7 février 2015.

/32 *ibid.*

/33 Gilles Deleuze,  
« Qu'est-ce que l'acte  
de création ? »,  
*Trafic* n° 27, automne  
1998, p. 133-142.

/34 Fredric Jameson,  
*Le Postmodernisme  
ou, La logique culturelle  
du capitalisme  
tardif*, trad. F. Nevoltry,  
Paris, ENSBA, 2011,  
p. 316.

/35 *ibid.*, p. 315.

/36 *ibid.*

d'autres sphères de l'expérience et par là de le reconnecter avec le monde vécu et la société. Que cette transférabilité puisse être prise simultanément comme une obligation contraignante et comme un potentiel inhérent (latent plutôt que manifeste), comme assujettissement et comme émancipation de l'activité artistique, ne manque pas de souligner les paradoxes et les contradictions de l'art contemporain et de poser la question de savoir, justement, ce que l'on entend par expérience, monde vécu et société.

Dans sa conférence sur l'acte de création/33, Gilles Deleuze oppose la sphère de l'information et de la communication à l'art conçu comme acte de résistance. Il me semble qu'en rapprochant l'expérience artistique et la connaissance par le biais de la créativité, Deleuze articule dans cette conférence une approche de la théorie *en tant que* pratique (pas exclusivement théorique). Théorie et pratique ne se rencontrent pas au niveau du métalangage mais au seuil même de l'activité créative, dans la tentative de saisir celle-ci au moment précis de son opération. Ce moment, qui désigne un processus plutôt qu'un instant originel, est le moment d'élaboration d'une pensée en acte, celui du retour « à l'acte de penser comme praxis/34 » selon une modalité réflexive qui ne se rapporte pas à la question de l'être comme identité mais à celle du faire comme événement.

Tant la pratique que la théorie visent ce qui échappe au discours, au même discours à l'intérieur duquel elles s'inscrivent et acquièrent leur lisibilité. Cet espace que le discours ne peut contenir mais qu'il ne saurait pour autant s'empêcher de viser, est celui de son effectuation et non pas de son autosuffisance – encore qu'une approche véritablement dialectique saurait démontrer la proximité des deux positions. Ou, pour le dire autrement, ce que le discours *dit* ne saurait coïncider avec ce qu'il *fait* en le disant ; la différence entre dire et faire, c'est que l'on ne saurait dire ce que l'on fait. Et on en saura peut-être un peu plus sur leurs relations, lorsqu'on parviendra à restituer « à toute action, toute pensée humaine/35 » son indétermination et sa faillibilité constitutives, ce que Fredric Jameson appelle « son inextirpable dimension de gaucherie – son caractère bricolé, son noyau de base de jeu de Mécane et d'expérimentation infantile incoordonnée. Les objets peuvent être aussi compliqués que vous voudrez, aussi complexes que l'histoire de la philosophie [et de l'art, ajouterons-nous], mais quand on en vient aux hauts faits de la pensée et de la conceptualisation [...] ce que l'on doit retrouver et capter, c'est la simplicité brutale et péremptoire – quand ce n'est pas la simplicité d'esprit – avec laquelle [on décida] finalement de fracasser un caillou sur un autre/36 ».

Evangelos Athanassopoulos